

Katarzyna Korpanty

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

ZNACZENIE ŁADU LICZBOWEGO ORAZ MUZYKA JAKO DAR BOŻY W ŚWIETLE TRAKTATÓW ANDREASA WERCKMEISTRA

Andreas Werckmeister (1645–1706) należy do najważniejszych muzyków niemieckich II poł. wieku XVII i początku wieku XVIII. Jego nazwisko znane było w całych Niemczech protestanckich, chociaż on sam nie podejmował dalekich podróży i całe życie pracował jako organista w okolicach Harzu, a mianowicie w Hasselfelde (1664–74), w Elbigerode (1674–75), w Quedlinburgu (1675–76) oraz w Halberstadt (1696–1706)¹. Był wybitnym specjalistą w zakresie budowy organów i w ostatnich dziesięciu latach swojego życia sprawował kontrolę nad instrumentami organowymi, które znajdowały się na terenie księstwa Halberstadt². Rozwijał wszechstronną działalność muzyczną, był bowiem nie tylko organistą, ale i kompozytorem, ponadto zajmował się teorią muzyki i to właśnie na tym polu zapisał się w historii, zwłaszcza w zakresie temperacji muzycznej.

Werckmeister jest autorem jedenastu traktatów, z których jeden zaginął³. Rozpatrywał w nich zagadnienia z dziedziny budownictwa organowego i temperacji muzycznej⁴, nauki kompozycji i generałbasu⁵ oraz kwestie muzyczno-filo-

¹ Johann Gottfried Walther: „Werckmeister (Andreas)”. W: *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig 1732, wyd. nowe Friederike Ramm. Kassel 2001 s. 583.

² Por. ibid. oraz Ursula Herrmann: „Andreas Werckmeister – Lebensweg und geistiges Umfeld”. W: *Bericht über das Werckmeister-Kolloquium aus Anlass des 340. Geburtstages von Andreas Werckmeister am 30. November 1985*. Michaelstein, Blankenburg 1986 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts 19) s. 6.

³ Tytuł tego traktatu brzmiał *Nucleus musicus* (1697?). Werckmeister w swoich pismach informował, że szuka wydawcy, który zechciałby opublikować tę pracę. Por. też: Johann Gottfried Walther: op. cit.

⁴ *Orgel-Probe*. Frankfurt am Main, Leipzig 1681, wyd. popr. i poszerz. pt. *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*. Quedlinburg 1698, ²1783, przedr. Kassel 1970; *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*. Frankfurt am Main, Leipzig 1686, ²1687, przedr. Hildesheim 1970; *Musicalische Temperatur*. Frankfurt am Main, Leipzig 1686/87, ²1691, przedr. Essen 1996; *Hypomnemata musica*. Quedlinburg 1697, przedr. Hildesheim 1970; *Organum Gruningense redivivum*. Quedlinburg, Aschersleben 1705, przedr. Moguncja 1932.

⁵ *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit.; *Hypomnemata musica*, op. cit.; *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*. Aschersleben 1698, ²1715; *Cribrum musicum*. Quedlinburg, Leipzig 1700, ²1783, przedr. Hildesheim 1970; *Harmonologia musica*. Frankfurt am Main, Leipzig 1702, przedr. Hildesheim 1970.

zoficzne⁶. Ponadto przetłumaczył na język niemiecki i skomentował dzieło pt. *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica* (Amsterdam 1695), którego autorem był Agostino Steffani, jeden z najbardziej znanych włoskich kompozytorów operowych początku XVIII w.⁷ Wszystkie zachowane traktaty Werckmeistera ukazały się drukiem (dziewięć za życia teoretyka, a jeden po jego śmierci)⁸ i napisane są w języku niemieckim⁹. Dzieła te wysoko oceniali współcześni mu teoretycy, m.in. Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle i Johann Gottfried Walther¹⁰. O głębokim szacunku, jakim go darzono, świadczą nie tylko odwołania i cytaty z jego pism, lecz także wiersze pochwalne, które poprzedzają jego traktaty, a których autorami byli wybitni przedstawiciele ówczesnego świata kultury i nauki, m.in. teologowie (np. Heinrich Georg Neuss), kantorzy i organiści (np. Johann Philipp Bendeler i Christian Demelius), słynny budowniczy organów Arp Schnitger z Hamburga oraz sławny kompozytor Dietrich Buxtehude, z którym łączyła Werckmeistera przyjaźń¹¹. W I poł. XVIII w. z wysokim uznaniem o teoretyku z Harzu pisał m.in. Johann Mattheson, chociaż nie we wszystkim się z nim zgadzał. Jeszcze ponad pół wieku po śmierci Werckmeister nie był zapomniany – jego pisma zachwalał Jacob Adlung¹², a inspirację z nich czerpali Johann Neidhardt¹³ i Georg Andreas Sorge¹⁴.

⁶ *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch*. Frankfurt am Main, Leipzig 1691; *Musicalische Paradoxal-Discourse*. Quedlinburg 1707, przedr. Hildesheim 1970.

⁷ Tytuł niemiecki brzmi *Musicalisches Send-Schreiben* (Quedlinburg, Aschersleben 1700). Dzieło to zostało ponownie wydane w roku 1760 przez Johanna Lorenza Albrechta.

⁸ Niektóre prace Werckmeistera były wznawiane wielokrotnie. Najwięcej wydań w wieku XVIII, bo aż pięciu, doczekała się *Die Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*. Ponadto dzieło to przetłumaczone zostało na język angielski i holenderski, por.: Ursula Herrmann: op. cit., s. 9.

⁹ Należy w tym miejscu wspomnieć, że teoretycy niemieccy jeszcze do połowy wieku XVII pisali po łacinie, podczas gdy w innych krajach europejskich od dawna posługiwano się językami narodowymi. We wstępie do traktatu pt. *Mathematicae musicae Hodegus curiosus* Werckmeister wyznał, że niektórzy muzycy wyrażą niezadowolenie, ponieważ powyższa praca opublikowana została w języku niemieckim. Werckmeister wysunął trzy argumenty przemawiające za wyborem języka ojczystego. Po pierwsze, większość muzyków niemieckich nie znała łaciny. Po drugie, w języku niemieckim ukazał się nawet przekład Biblii. I po trzecie, słynni muzycy włoscy, jak Zarlino, Artusi i Tigrini, publikowali swe dzieła w języku rodzimym. Werckmeister podkreślił zarazem, że łatwiej byłoby mu pisać w języku łacińskim posiadającym utrwalone terminy muzyczne, które nie mają jeszcze odpowiedników w języku niemieckim.

¹⁰ Johann Gottfried Walther, niemiecki teoretyk, leksykograf i kompozytor, w roku 1704 udał się do Halbestadtu, by spotkać się ze słynnym teoretykiem. Wówczas zaczęła się przyjaźń korespondencyjna między obu muzykami. Werckmeister przesyłał Waltherowi kompozycje Buxtehudego oraz własne. Por. Johann Gottfried Walther: *Briefe*. Wyd. z komentarzem Klaus Beckmann i Hans-Joachim Schulze. Leipzig 1987 s. 70.

¹¹ Buxtehude ułożył wiersz gratulacyjny do traktatu *Harmonologia musica*.

¹² Por.: Jacob Adlung: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Erfurt 1758 oraz *Musica mechanica organoedi*. Berlin 1768.

¹³ Por.: Dietrich Bartel: „Andreas Werckmeister's Final Tuning: The Path to Equal Temperament”. *Early Music* 43 (2015) nr 3 s. 509.

¹⁴ Por. Hans Heinrich Eggebrecht: „Sorge, Georg Andreas”. W: *Riemann Musik Lexikon, Personenteil L–Z*. Red. Wilibald Gurlitt. Mainz 1961 s. 701; Joel Lester: *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge 1992 s. 194.

Współcześni podziwiali erudycję Werckmeistra. Muzyk wiedzę zdobywał sam, ponieważ brak środków finansowych uniemożliwił mu podjęcie studiów uniwersyteckich. Był człowiekiem niezwykle odcytanym, oddawał się lekturze autorów greckich i rzymskich, m.in. Pitagorasa, Euklidesa, Platona, Arystotelesa, Aristidesa Quintilianusa, Cycerona, Ptolemeusza, Witruwiusza, Boecjusza i Makrobiusza. Doskonale znał dawną i współczesną mu literaturę muzyczno-teoretyczną. Jak sam zadeklarował, najważniejszym źródłem, z którego czerpał wiedzę, były pisma Michaela Praetoriusa. Spośród innych teoretyków muzyki szczególnie wysoko cenił Johanna Lippiusa, Sethusa Calvisiusa, Heinricha Baryphonusa, Athanasiusa Kirchera, Otto Gibeliusa, Wolfganga Caspara Printza, Abrahama Bartolusa¹⁵ i do ich dzieł odsyłał najczęściej¹⁶. Studiował też teorię włoską; w swoich pismach przywołuje nazwiska takich teoretyków, jak Gioseffo Zarlino, Pietro Pontio, Giovanni Maria Artusi, Orazio Tigrini i Vincenzo Galilei. Ponadto zgłębiał dzieła medyczne, m.in. Johanna Sigismunda Elsholtza (*Anthropometria*) i matematyczno-przyrodnicze, m.in. Georga Philippa Harsdörffera (*Mathematische und philosophische Erquickstunden*). Interesował się astronomią – na przykład w *Hypomnematata musica* (s. 39) pojawia się nazwisko Mikołaja Kopernika. Nadzwyczajnym szacunkiem darzył Johanna Keplera, filozofa, matematyka i jednego z największych w dziejach ludzkości astronoma, zwolennika heliocentrycznej teorii Kopernika. Z głębokim podziwem czytał jego *Mysterium cosmographicum* (Tübingen 1596), a przede wszystkim *Harmonice mundi* (Linz 1619)¹⁷. Co się tyczy praktycznego wykształcenia muzycznego, to podstaw muzyki i gry na organach uczył go stryj, Johann Christian Werckmeister. W zakresie sztuki kompozycji był autodydakta. Samodzielnie studiował partytury wielkich kompozytorów, m.in. Ludwiga Senfla, Jacoba Clemensa non Papa, Orlanda di Lasso, Erasmusa Sartoriusa, Heinricha Schütza, Johanna Jacoba Frobergera i Dietricha Buxtehudego.

¹⁵ Rolf Dammann w artykule pt. „Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister” (*Archiv für Musikwissenschaft* 11 (1954) nr 3 s. 207) podał błędną informację, jakoby Werckmeister przetłumaczył na język niemiecki traktat Bartolusa pt. *Musica mathematica* (Altenburg 1614). Tymczasem Bartolus napisał ten traktat w języku niemieckim.

¹⁶ Werckmeister znał także traktaty Johanna Andreasa Herbsta i Johanna Georga Ahlego, ale w jego pismach nazwiska tych teoretyków pojawiają się rzadko. Natomiast z pewnością nie znał dzieł Christopha Bernharda. Wynika to z fragmentu w *Harmonologia musica* (s. 109–110), w którym wymienia on prace poświęcone kontrapunktowi podwójnemu. Wśród tych dzieł nie wymienił ważnego traktatu Bernharda. Podkreślić w tym miejscu należy, że w XVII w. teoretycy niemieccy uważali się za spadkobierców długiej i wielkiej tradycji muzycznej. W swoich traktatach podawali nazwiska autorytetów, na których się powoływali (podobnie postępował Werckmeister). Nie tylko świadczyło to o gruntownym wykształceniu danego teoretyka, ale miało dowodzić wiarygodności przekazywanych wiadomości.

¹⁷ Warto przypomnieć, że w czasach Werckmeistra prace Keplera nie miały wielu czytelników, ponieważ były lekturą trudną. Problemy w zrozumieniu jego teorii astronomicznych miał nawet Galileusz.

Wiek XVII w Niemczech to czasy głębokiej religijności. Werckmeister był wierzącym protestantem i właśnie luteranizm wywarł największy wpływ na jego rozwój jako muzyka¹⁸. Z nauką kościoła luteranckiego zapoznał się już w szkole łacińskiej. Obok Marcina Lutera największym autorytetem religijnym i intelektualnym był dla niego św. Augustyn. Wpływy myśli tego największego filozofa wczesnego chrześcijaństwa sięgały w Niemczech do wieku XVIII¹⁹. Pisma Augustyna studiowane były m.in. przez Johannesę Keplera, Athanasiusa Kirchera, Wolfganga Caspara Printza, Johanna Heinricha Buttstetta, Johanna Gottfrieda Walthera, Gottfrieda Wilhelma von Leibniza i Johanna Matthesona. Spośród licznych dzieł teologicznych, z którymi Werckmeister się zapoznał, bardzo ważny był traktat *Das wahre Christentum* Johanna Arndta (Frankfurt n. Menem 1605). Dzieło to było jedną z najczęściej czytanych rozpraw teologicznych w okresie baroku²⁰.

Chociaż Werckmeister cieszył się ogromnym szacunkiem współczesnych, był – jak to wynika z jego traktatów – człowiekiem bardzo skromnym. W zakończeniu *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* napisał, że byłby wdzięczny, gdyby jakaś „mądra głowa” poszerzyła i uporządkowała informacje, które on przekazał w swoim traktacie. Pisma Werckmeistera świadczą też o tym, że, pomimo doznanych w życiu przykrości, był człowiekiem dobrym. Wielokrotnie zapewniał o tym, że jako chrześcijanin miał obowiązek dzielić się z bliźnimi talentem, który otrzymał od Boga. Ostro ganił muzyków pysznych i zarozumiałych, ale muzykom żądnym wiedzy okazywał serdeczną życzliwość. Adeptci sztuki kompozycji przesyłali mu swoje prace do oceny. Teoretyk z Harzu wskazywał błędy, ale nikogo nigdy nie upokorzył, nie ośmieszył. Z dezaprobatą wypowiadał się o Marcu Scacchim, któremu wypominał to, że swoich adwersarzy krytykował w sposób bezwzględny²¹. Jak już na początku wspomniałam, Werckmeister był znakomitym znawcą budowy organów. W traktatach z zakresu tej tematyki przekazywał informacje, które miały uchronić organistów przed oszustwami, których w tamtym czasie powszechnie dopuszczali się budowniczo instrument-

¹⁸ Kwestie związków pomiędzy luterancką teologią a muzyką w wieku XVII były już kilkakrotnie przedmiotem prac polskojęzycznych, zob. m.in.: Joachim Waloszek: *Teologia muzyki*. Opole 1997; Magdalena Walter-Mazur: *Motet madrygalowy w protestanckich Niemczech I połowy XVII wieku*. Poznań 2004 zvl. s. 56–95.

¹⁹ Por.: Beat A. Föllmi: *Das Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert*. Bern 1994.

²⁰ Por.: Ulf Scharlau: *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*. Marburg 1969 s. 129; Johan Bouman: *Musik zur Ehre Gottes. Die Musik als Gabe Gottes und Verkündigung des Evangeliums bei Johann Sebastian Bach*. Gießen 2000 s. 35; Hanns-Peter Neumann: *Natura sagax – Die geistige Natur. Zum Zusammenhang von Naturphilosophie und Mystik in der frühen Neuzeit am Beispiel Johann Arndts*. Tübingen 2004 s. 2; Martin H. Jung: *Reformation und Konfessionelles Zeitalter (1517–1648)*. Göttingen 2012 s. 249–251.

²¹ Por.: *Hypomnemata musica*, op. cit., s. 1. Jak już wspomniałam, Werckmeister znał teorię włoską, ale w swoich dziełach nie powoływał się na pisma Scacchiego. Traktat Werckmeistera pt. *Cribrum musicum* nie musi być nawiązaniem do publikacji Scacchiego o tym samym tytule.

tów organowych²². Przysporzyło mu to wielu wrogów, którzy rozpuszczali wieść, że wydana przez Werckmeistra *Orgel-Probe* nie jest jego dziełem, lecz pracą Matthaeusa Hertla²³. Ten zarzut plagiatu okazał się oszczerstwem, a w obronie szkalowanego Werckmeistra wystąpił m.in. Wolfgang Caspar Printz²⁴.

W literaturze muzykologicznej pojawiło się kilka artykułów na temat twórczości teoretycznej Werckmeistra. Dotyczą one głównie problemu temperacji, a dwie publikacje Rolfa Dammanna, w których pisze on m.in. o poglądach filozoficznych Werckmeistra, nie wyczerpują tematu²⁵. W niniejszym artykule krótko scharakteryzuję poglądy na muzykę Werckmeistra w ramach dwóch zagadnień dla niego najważniejszych. Pierwsze dotyczy problemu porządkującej mocy liczb, drugie poświęcone jest koncepcji muzyki jako daru Bożego. W moim omówieniu sięgam bezpośrednio do traktatów Werckmeistra. Odwołuję się i cytuję także dzieła, które Werckmeister znał i które kształtowały jego światopogląd.

Znaczenie ładu liczbowego

„Matematyka jest alfabetem, za pomocą którego Bóg opisał świat”
Galileusz: *Il Saggiatore*. Rzym 1623

„Muzyka to przyjemność, jakiej dusza ludzka doświadcza przez liczenie,
nie zdając sobie sprawy z tego, że ma do czynienia z liczeniem”
Gottfried Wilhelm von Leibniz:
List do Christiana Goldbacha z 17 IV 1712 r.

W roku 1598 Tycho Brahe, Duńczyk, postać bardzo ważna dla rozwoju astronomii, tak oto pisał do Johannesesa Keplera:

„Nie ma wątpliwości, że wszystko w świecie ułożone jest i powiązane nawzajem pewną harmonią i proporcją [...] jak to było do pewnego stopnia przewidziane przez pitagorejczyków i platoników dawno temu”²⁶.

²² Warto przypomnieć, że Jan Sebastian Bach znał m.in. *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe* Werckmeistra. Zaproponowany w tym traktacie nowatorski system strojenia zyskał aprobatę Bacha, a świadczyć o tym może choćby fakt, że w tytule słynnego zbioru preludium i fug kantor z Lipska użył terminu Werckmeistra „dobrze temperowany” („wohl temperiert”), por.: Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach: muzyk i uczony*. Przekł. Barbara Świdorska. Warszawa 2011 s. 103. Zob. też m.in.: Peter Williams: „J.S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluss Andreas Werckmeisters?”. *Bachjahrbuch* 68 (1982) s. 131–142; tegoż: „Was Johann Sebastian Bach an Organ Expert or an Acquisitive Reader of Andreas Werckmeister?”. *The American Musical Instrument Society* 11 (1985) s. 38–54.

²³ Werckmeister pisze o tym w *Musicalische Temperatur (Vorrede)*. Informuje o tym także m.in. Jacob Adlung w *Musica mechanice organoedi*, op. cit., s. 13.

²⁴ Por.: Wolfgang Caspar Printz: *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*. Cz. 1., Dresden, Leipzig 1696 (*An den Leser*).

²⁵ Por.: Rolf Dammann: „Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister”, op. cit., oraz *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber 1995.

²⁶ Cyt. za: Jerzy Kierul: *Kepler*. Warszawa 2007 s. 127

Wylaniająca się z tego listu pitagorejsko-platońska wizja świata, w której wszystkie zjawiska są uporządkowane i podlegają prawom harmonii, żywa była w Niemczech przez cały okres baroku²⁷. Przeświadczenie o harmonijności wszechświata ludzie tej epoki wynosili m.in. z lektury pism św. Augustyna, który np. w dialogu *De ordine* (rok 386) głosił, że porządek kieruje wszystkimi rzeczami stworzonymi przez Boga²⁸. Od czasów starożytnych porządek utożsamiano z pięknem. Według św. Augustyna każdy byt uporządkowany był piękny i odwrotnie, każdy byt piękny był uporządkowany²⁹. Nawiązując m.in. do jego myśli, Johann Heinrich Alstedt, filozof i teolog, autor siedmiotomowej encyklopedii, w roku 1630 stwierdził:

„Ordine nihil pulchrius, nihil fructuosius esse nemo non videt, nisi forte Tiresiā sit coecior. Ordo siquidem in amplissimo hujus mundi teatro rebus conciliat dignitatem, et ipsarum est velut anima”³⁰.

Oprócz Alstedta także inni uczeni tej epoki, m.in. Kepler, Kircher i Leibniz³¹, dawali wyraz zachwytowi nad ładem panującym we wszechświecie i we wszystkich harmonijnych bytach dostrzegali działanie sił boskich.

Ład obowiązywał wszystkie byty, zarówno należące do makrokosmosu (wszechświat, świat natury), jak i mikrokosmosu (świat człowieka, w tym świat sztuki)³². „Harmonia est in macrocosmo [...] et in homine microcosmo” – pisał

²⁷ Od początku historii filozofii pojęcie porządku było bardzo istotne, m.in. w myśli św. Augustyna, Alberta Wielkiego, św. Tomasza z Akwinu i Bonawentury, por. np.: Josef Rief: *Der Ordobegriff des jungen Augustinus*. Paderborn 1962; *The Concept of Order*. Red. Paul Grimley Kuntz. London 1968; Albert Keller: „Ordnung”. W: *Sacramentum Mundi. Theologisches Lexikon für die Praxis*. Red. Karl Rahner i in. Freiburg i in. 1969 szp. 921–925; A.J. Wayne Hellmann: *Ordo. Untersuchung eines Grundgedankens in der Theologie Bonaventuras*. München 1974; Hermann Krings: *Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee*. Hamburg ²1982.

²⁸ Por.: Antonina Karpowicz-Zbińkowska: *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*. Kraków 2013 s. 29.

²⁹ Św. Augustyn: *De vera religione*, XLI 77: „Nihil enim est ordinatum, quod non sit pulchrum” („Nie ma bowiem rzeczy uporządkowanej, która by nie była piękna”), cyt. za: Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. II Warszawa ³2009 s. 90. Por. też Hermann Krings: op. cit., s. 64.

³⁰ „Každy, chyba że w ślepotcie przewyższa Terezjasza, widzi, że nie ma nic piękniejszego od ładu i nic pożyteczniejszego. Albowiem ład w najwspanialszym teatrze tego świata przysparza mu urody i jest niczym jego dusza”, cyt. za: Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, op. cit., s. 23.

³¹ Gottfried Wilhelm von Leibniz chwalił boski porządek m.in. w dziele pt. *Von der Weisheit*, które opublikowane zostało dopiero w roku 1838 i w wiekach XVII i XVIII było raczej mało znane, por.: Ulrich Leisinger: *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Würzburg 1994 s. 3. Wydaje się, że Werckmeister nie znał dzieł Leibniza. Nazwisko tego filozofa nie pojawia się w traktatach Werckmeistera, mimo że jego poglądy były pokrewne poglądom Leibniza.

³² Od czasów starożytnych twierdzono, że pomiędzy wszechświatem, czyli makrokosmosem, a człowiekiem, czyli mikrokosmosem, istnieje harmonia i zgoda: mikrokosmos odtwarza treść makrokosmosu, por.: Georg Perrigo Conger: *Theories of Macrocosm and Microcosm in the History of Philosophy*. New York 1922, ²1967; Matila C. Ghyka: *Le Nombre d'Or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*. Paris 1931. Przekł. polski Ireneusz Kania pt. *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*. Kraków 2006 s. 12–15, 56, 95; Rudolf Allers: „Microcosmos. From Anaximandros to Paracelsus”. *Traditio* 2 (1944) s. 319–407; Małgorzata Kowalewska: *Bóg – Kosmos – Człowiek z twórczości Hildegardy z Bingen*. Lublin 2014 s. 165–182.

na początku wieku XVII bardzo ceniony przez Werckmeistra Johannes Lippius³³. Szczególnie mocno podkreślano istnienie ładu w muzyce. Np. na karcie tytułowej II tomu *Musurgia universalis* Athanasius Kircher zamieścił następujące zdanie: „Musica nihil est, quam omnium rerum ordinem scire” (Muzyka jest niczym innym, jak znajomością porządku wszystkich rzeczy). Stanowisko to podzielał również Andreas Werckmeister. Słowo „ład” w jego teorii jest kluczowe. Czytamy u niego m.in.:

„Alles was in guter Ordnung beruhet / und mit dem Verstande kan begriffen werden / das ist einem vernünftigen Menschen angenehm [...]. Diese gute Ordnung muß nothwendig in einer Musicalischen composition in acht genommen werden, und kan auch nicht anders seyn / wenn man nicht ein Wolfes-geheule verursachen wil”;

„Und ist demnach bekant / daß der ganze Bau der Harmoniae in gewissen Zahlen und Proportionen bestehe [...]”;

„[...] und kann kein ander fundament in der Music angeführet werden / denn die Ordnung / und Natur der Zahlen / muß aus den Grund zeigen [...]”³⁴.

Ład świata bowiem, o którym mówili już pitagorejczycy, opierał się na liczbie³⁵. Ludzie epoki baroku mieli głębokie przeświadczenie o tym, że Bóg ukształtował wszelkie byty na zasadzie wzajemnych stosunków liczbowych³⁶. „Aleś Ty wszystko urządził według miary, liczby i wagi”. Ten fragment biblijny z Księgi Mądrości (rozd. 11, wers 21) i jego parafrazy przewijają się przez całą niemiecką literaturę muzyczną w wieku XVII i I poł. wieku XVIII, także u Werckmeistra. M.in. w dziełach Keplera, Bartolusa, Harsdörffera i Kirchera czytał on bowiem, że liczba jest podstawą i początkiem wszelkiego ładu i bez liczby zapanowałby zupełny chaos³⁷. W tym miejscu wspomnieć należy o zagadnieniu mistyki liczb, która od

³³ Por. Johannes Lippius: *Synopsis musicae*. Strasburg 1612 k. 2r.

³⁴ „Wszystko, co opiera się na porządku, i co rozum może pojąć, jest dla człowieka rozumnego przyjemne [...]. Ten dobry porządek musi być koniecznie zachowany w kompozycji muzycznej, jeżeli nie ma być ona wyciem wilczym” (*Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, s. 12–13); „wiadomo przeto, że cała konstrukcja harmonii składa się z określonych liczb i proporcji” (*Hypomnemata musica*, s. 2); „nie może być innej podstawy muzyki jak porządek i liczby” (*Hypomnemata musica*, s. 19).

³⁵ Pitagorejczycy, np. Filolaos z Tarentu, podkreślali, że ład liczbowy jest podstawą wszechświata, a zatem jest także podstawą sztuki, w tym muzyki, por.: Bogusław Sudak: „Matematyczny aspekt boecjańskiej koncepcji muzyki”. *Muzyka* 31 (1986) nr 1 s. 36.

³⁶ Kepler w rozprawie *Tertius interveniens* (Frankfurt n. Menem 1610) napisał, że Bóg przejawia się w świecie, a czyni to za pośrednictwem matematyki, por.: Jamie James: *The Music of the Spheres. Music, Science and the Natural Order of the Universe*. New York 1993, przekł. polski Mieczysław Godyń pt. *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*. Kraków 1996 s. 154.

³⁷ Np. Athanasius Kircher napisał w *Musurgia universalis*: „numerus [...] est regula et norma omnium”. To zdanie, jak słusznie zauważył Ulf Scharlau, uznać można za rdzeń filozofii barokowej, por.: Ulf Scharlau: *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*. Marburg 1969 s. 3.

czasów starożytnych obecna była w dziełach sztuki (np. w literaturze, muzyce i architekturze)³⁸. Wierzono bowiem, że wszystkie występujące w Biblii cyfry mają ukryte znaczenie. W piśmiennictwie barokowym często rozpatrywano zagadnienie symboliki liczb. W *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* i w *Musicalische Paradoxal-Discourse* Werckmeister wymienił autorów, którzy o tym pisali. Byli to m.in. Heinrich Cornelius Agrippa (*De occulta philosophia libri tres*), Giordano Bruno (*De monade, numero et figura liber*) oraz Georg Philipp Harsdörffer (*Mathematische und philosophische Erquickstunden*). Sam Werckmeister znaczenie liczb od jeden do dziesięć objaśnił w *Musicalische Paradoxal-Discourse*, w rozdziale XIX zatytułowanym „Von der Zahlen geheimen Deutung”. Ze wszystkich liczb szczególny sens teologiczny miała trójka, oznaczała bowiem Trójcę Świętą. Niemiecka teoria muzyki rozwinęła bardzo ważną koncepcję, a mianowicie analogię pomiędzy trójdźwiękiem a Trójcą Świętą. Werckmeister ze szczególną żarliwością pisał o trójdźwięku jako odbiciu Boga w trzech Osobach, o czym informował J.G. Walther w *Praecepta der musicalischen Composition*³⁹. Ważne znaczenie miała też szóstka. Nazywana *numerus mundanus* symbolizowała, jak powszechnie wiadomo, sześć dni stworzenia świata⁴⁰.

Pewność tego, że światem rządzi liczba, przenika całą myśl Werckmeistera. Podobnie jak inni muzycy tego czasu, podkreślał, że podstawę muzyki stanowiła matematyka, czyli nauka o liczbach, a konkretnie o proporcjach liczbowych⁴¹. W kwestii tej teoretyk z Harzu odwoływał się przede wszystkim do *Pleiades mu-*

³⁸ Literatura muzykologiczna na temat symboliki liczb jest bardzo bogata. Wymienić tu można m.in. następujące prace: Vincent Foster Hopper: *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression*. New York 1938; Ernst Bindel: *Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten*. Stuttgart 1985; Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge 1991; Tobias Gravenhorst: *Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlensymbolik des 17. Jahrhunderts mit beigefügten Lexikon*. Frankfurt am Main 1995; Hans-Jörg Rechtsteiner: *Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*. Frankfurt am Main 1995; Leopold Brauneiss: *Zahlen zwischen Struktur und Bedeutung. Zehn analytische Studien zu Kompositionen von Josquin bis Ligeti und Pärt*. Frankfurt am Main 1997.

³⁹ Johann Gottfried Walther: *Praecepta der musicalischen Composition*. Weimar 1708, rkp., wyd. Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2) s. 103.

⁴⁰ Werckmeister w dodatku pt. *Von der allegorischen und moralischen Musik*, który dołączony został do traktatu *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, opisuje stworzenie świata oraz muzyki. Pierwszego dnia – tak Werckmeister zaczyna swoją relację – Bóg stworzył niebo i ziemię. Drugiego dnia oddzielił wodę od ładu i tak powstała oktawa, która miała puste brzmienie, podobnie pusty był jeszcze świat. Trzeciego dnia Bóg stworzył rośliny i drzewa i tak powstała kwinta. Czwartego dnia Bóg stworzył światło: słońce i księżyc czyli tercję wielką i tercję małą. Piątego dnia Bóg stworzył zwierzęta, które składają się z następującego ciągu liczb: 8, 9, 10, 12, 15, 16. Nie wszystkie te liczby brzmiały miło, ponieważ obok zwierząt czystych są także zwierzęta nieczyste. Szóstego dnia Bóg stworzył człowieka. Harmonia dokonała się zatem w następującym ciągu liczb: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

⁴¹ Por. np.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit., s. 13; *Hypomnemata musica*, op. cit., s. 25. Pogląd taki wyrażali nie tylko teoretycy muzyki, ale i kompozytorzy. I tak na przykład Johann Kuhnau nie miał wątpliwości, że muzyka należy do nauk matematycznych, por.: Ulf Scharlau: op. cit., s. 77.

sicae Heinricha Baryphonusa⁴² oraz do *Musica mathematica* Abrahama Bartolusa⁴³. Ostatnie wymienione dzieło było jednym z najbardziej popularnych w wieku XVII podręczników muzyki. Jak już napisałam, ład utożsamiany był z pięknem, a gwarantem ładu były liczby⁴⁴. Stąd bliska, naturalna i oczywista była więź łącząca matematykę i sztukę, zwłaszcza matematykę i muzykę. Choć dzisiaj matematyka i sztuka to dwa przeciwstawne pojęcia, w wieku XVI zdziwienia nie wzbudzało to, że autorem pierwszej książki matematycznej w języku niemieckim był Albrecht Dürer, malarz, grafik, najwybitniejszy artysta niemieckiego renesansu⁴⁵. Warto przypomnieć, że w tym czasie matematykę uważano za naukę najważniejszą⁴⁶, była językiem nauk ścisłych (np. nauka o przyrodzie posługiwała się liczbą). Liczba stanowiła klucz do zrozumienia wszechświata, co na przykład Kartezjusz ujął w stwierdzeniu, że całą wiedzę ludzką można sprowadzić do matematyki⁴⁷.

Werckmeister wyjaśniał, że matematyczny porządek muzyczny opierał się na liczbach, które swój początek brały w *unitas* (niem. „Unität”)⁴⁸. Podobnie jak Lippius, Werckmeister tłumaczył, że *unitas* stanowiła początek wszystkich liczb (pojęciu temu odpowiadał liczba 1 lub proporcja 1:1): wyrażała największą doskonałość i symbolizowała Boga⁴⁹. W swoich traktatach wielokrotnie przywoływał następujący aksjomat: „[...] je näher ein Ding der Unität / je begreiflicher; je weiter / je unvollkommener und verwirreter es sey: oder je näher der Unität / je deutlicher / je weiter / je undeutlicher ein Ding sey”⁵⁰. Wszystko, co oddalało się

⁴² Heinrich Baryphonus: *Pleiades musicae*. Magdeburg 1630. Dzieło to nosi podtytuł: *Quae fundamenta musicae theoricae ex principiis mathematicis eruta*.

⁴³ Abraham Bartolus: *Musica mathematica*. Altenburg 1614. O Bartolusie Johann Gottfried Walther napisał, że w traktacie ukazał „Fundament der Music, daß neml. diese in der Natur stecke, ihre gewisse Proportionen, d. i. Gewicht und Maaß habe, wie solche in der *Mathesi*, sonderlich aber in der *Geometrie* und *Astronomie* beschrieben sind” („fundament muzyki, a mianowicie, że jest ona częścią natury, posiada określone proporcje, tj. wagę i miarę, które zostały opisane w matematyce, przede wszystkim w geometrii i astronomii”), por.: Johann Gottfried Walther: „Bartolus”. W: *Musicalisches Lexicon*, op. cit., s. 71.

⁴⁴ Święty Augustyn stwierdził w *De musica*, że liczby są piękne, por.: Hermann Krings: *Ordo*, op. cit., s. 64.

⁴⁵ Był to traktat o mierzeniu pt. *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt*. Nuremberg 1525. Albrecht Dürer od młodości oddawał się nie tylko malarstwu, ale i pogłębionym studiom matematycznym, por.: Norbert Herrmann: *Mathematik und Gott und die Welt. Was haben Kunst, Musik oder Religion mit Mathematik am Hut?* Berlin 2014 s. 3.

⁴⁶ Por.: Hermann Keller: *Die Orgelwerke Bachs*. Leipzig 1948 s. 11.

⁴⁷ Por.: Antonina Karpowicz-Zbińkowska: op. cit., s. 40.

⁴⁸ „Unitas” była ważnym pojęciem w teorii niemieckiej. Pisali o niej m.in. J. Lippius, A. Kircher oraz J.G. Walther, który z kolei opierał się na pracach Werckmeistera, zob.: Katarzyna Korpany: „Johann Gottfried Walther i jego podręcznik kompozycji pt. *Praecepta der musicalischen Composition*. Autorskie opracowanie czy mechaniczna kompilacja treści?”. *Muzyka* 60 (2015) nr 2 s. 8. Pojęcie to pojawia się także w teorii włoskiej; zagadnieniu jedności Zarlino poświęcił rozdział XII w I ks. *Istituzioni harmoniche*, por.: Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, op. cit. s. 31.

⁴⁹ Por. np.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit., s. 11, 63; *Musicalische Temperatur*, op. cit., s. 99.

⁵⁰ *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit., s. 63: „Im bliżer *unitas* znajdują się rzeczy, tym bardziej uchwytnie, im dalej od niej tym bardziej niedoskonałe i zagmatwane lub im bliżer *unitas*, tym wyraźniejsze, im dalej tym mniej wyraźne”. Por także: *ibid.*, s. 30, 128–129; *Harmonologia musica*, op. cit., s. 6; *Musicalische Paradoxal-Discourse*, op. cit., s. 13.

od *unitas*, stawało się mniej doskonałe, natomiast wszystko, co leżało w nieskończoności, uchodziło za chaos i budziło w człowieku odrzę, ponieważ „natura wzdraga się przed nieskończonością” („Natura ab infinitis abhorret”)⁵¹. Zdanie to wielokrotnie powraca u Werckmeistra, obok dwóch innych stwierdzeń: „muzyka jest lustrem natury”⁵² oraz „ars enim imitatur naturam”⁵³, które wyrażają powszechny w wieku XVII pogląd, że muzyka to sztuka, która związana jest z wiecznymi prawami natury („ars aeternis naturae legibus adstricta”)⁵⁴. Wielokrotnie przypominał, że prawdziwa muzyka opiera się na matematycznym porządku i odzwierciedla prawa natury⁵⁵. Teoretyk z Harzu twierdził, że przyroda dąży do doskonałości i odrzuca to, co jest nieuporządkowane⁵⁶. Zwracał szczególną uwagę na to, że natura kocha ład i wszystko to, co leży najbliżej *unitas*⁵⁷. A zatem stopień doskonałości wszelkich bytów zależał od ich bliskości do *unitas*. Im prostsza była proporcja dla danego bytu (tj. im bliżej *unitas*), tym była doskonalsza⁵⁸. Na przykład interwały muzyczne tworzyły hierarchię. Konsonanse były doskonalsze od dysonansów, ponieważ miały proste proporcje zamykające się w ramach liczb od jeden do osiem, dysonanse natomiast skomplikowane, wykraczające poza liczbę osiem. Najwyższą pozycję w hierarchii interwałów miały konsonanse doskonałe (ich proporcje określane były liczbami od jeden do cztery, czyli tzw. *quaternarius numerus*), niższą – konsonanse niedoskonałe (ich proporcje zawierały się w stosunkach liczb od jeden do sześć, czyli tzw. *senario*). Istniał też ścisły związek pomiędzy liczbą a afektami, które wzbudzała muzyka. Werckmeister pisał, że im bliżej *unitas* znajdują się proporcje, tym weselsze są wywoływane przez nie afekty, im dalej – tym smutniejsze. W nauce kontrapunktu proporcje liczbowe roz-

⁵¹ Por. np.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit., s. 13, 69; *Cribrum musicum*, op. cit., s. 8; *Musicalische Paradoxal-Discourse*, op. cit., s. 13–14.

⁵² Por. np.: *Hypomnemata musica*, op. cit., s. 34.

⁵³ *Ibid.*; *Cribrum musicum*, op. cit., s. 10.

⁵⁴ W Niemczech w epoce renesansu i baroku bardzo ceniono filozofię natury. Wielu filozofów i uczonych, m.in. Philipp Melanchthon, uważało, że badania przyrodnicze mają istotne znaczenie dla zrozumienia świata i prowadzą do poznania Boga. Johann Arndt, którego myśl wywarła istotny wpływ na protestancki sposób rozumienia sztuki, pisał, że natura jest symbolem boskiego działania, por.: Hanns-Peter Neumann: op. cit., zwł. s. 155–243. Podobnie Kepler uważał, że Bóg pragnie być poznany z księgi natury, por.: Jerzy Kierul: op. cit., s. 55, 84. O filozofii natury i jej wpływie na sztukę zob. także m.in. Angela Nusseler: „*Der Natur durch die Kunst nachhelfen*”. *Zum Wandel des Verhältnisses von Musik und Theologie im 18. Jahrhundert*. Augsburg 1995.

⁵⁵ Według Werckmeistra wiele reguł nauki kompozycji znajdowało uzasadnienie w filozofii przyrody. Np. kardynalna zasada nakazywała stosowanie różnorodnych środków kompozytorskich (kompozycje powinny cechować się zmiennością brzmienia zgodnie z zasadą *varietas delectat*). Werckmeister tłumaczył, że wszystkie zjawiska w przyrodzie ulegają zmianom, muzyka też podlega temu prawu, por.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit., s. 79.

⁵⁶ Por.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit., s. 80–81.

⁵⁷ Por. *ibid.*, s. 68–69.

⁵⁸ Zasada ta obowiązywała także w przypadku proporcji wielocyfrowych, które można było sprowadzić do prostych, jednocyfrowych. Np. proporcję 8:10:12 można sprowadzić do 4:5:6 (jest to proporcja właściwa dla współbrzmienia *c e g*), por.: *Musicalische Paradoxal-Discourse*, op. cit., s. 97–98.

strzygały np. o poprawności połączeń⁵⁹. O powyższych kwestiach Werckmeister pisze w *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*.

Jak już nadmieniałam, w epoce baroku powszechnie wyznawano pogląd, że wszystkie zjawiska w makro- i mikroświecie podlegają prawom harmonii. Dodać w tym miejscu należy, że to właśnie porządek proporcji muzycznych był wzorem dla innych bytów. M.in. dlatego muzyka w świecie protestanckim posiadała tak wysoki status. Muzyczną harmonię odnajdywano przede wszystkim w układzie planet. Powołując się na Pismo Święte oraz na autorytet Keplera, który muzyczną konstrukcję kosmosu szeroko opisał w *Harmonice mundi libri V*, Werckmeister stwierdził na początku *Musicalische Paradoxal-Discourse*, że Bóg „die Sternen / und dero Lauf / in die Musicalischen Proportionen geordnet”⁶⁰. W owym czasie pitagorejska koncepcja *musicae mundanae* (Werckmeister nie stosował tego terminu), według której obracające się ciała niebieskie wydawały niesłyszalne dla ludzkiego ucha dźwięki, nie była w Niemczech zapomniana⁶¹. W przeciwieństwie do Keplera i Kirchera, Werckmeister nie snuł obszernych rozważań nad muzyczną budową kosmosu. Wierzył, że istnieje nierozzerwalny związek między kosmosem a człowiekiem. W jego światopoglądzie żywa była także idea *musicae humanae*. Nie użył on tego terminu, ale opisał ją, stwierdzając, że człowiek został stworzony przez Boga jako „istota harmonijna”, również ciało i dusza człowieka zbudowane są w oparciu o proporcje muzyczne. Zgodnie z tradycyjnymi wyobrażeniami teoretyk z Harzu traktował człowieka jako mikroświat, który odzwierciedla w sobie makroświat⁶². W powszechnym przekonaniu porządek duszy ludzkiej przekładał się na porządek dzieł ludzkich, nie tylko muzyki, ale i np. architektury. W *Musicalische Paradoxal-Discourse* (s. 98) Werckmeister przywołał osobę i słowa Witruwiusza, architekta Juliusza Cezara, który stwierdził, że o pięknie architektury stanowiły matematycznie wyliczone proporcje muzyczne⁶³. Werckmeister zwrócił uwagę na to, że w proporcjach budowli, o których jest mowa w Starym Testamencie, m.in. w Arce Noego, Świątyni Salomona, Arce Przymierza i Tronie Bożym, obecny jest porządek muzyczny. Analizie poddał m.in. wymiary Arki Noego. Zgodnie z przekazem biblijnym miała ona 300 łokci długości, 50 łokci szerokości i 30 łokci wysokości. Liczby te Werckmeister przeniósł na monochord i otrzymał dźwięki trójdźwięku $C\ g^1\ e^2$.

⁵⁹ Np. Werckmeister w *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* (s. 99) omawia połączenie współbrzmień seksty wielkiej (3:5) i oktawy (1:2) oraz połączenie współbrzmień seksty małej (5:8) i oktawy (1:2). Według niego połączenie pierwsze jest lepsze, ponieważ proporcje seksty wielkiej leżą bliżej proporcji oktawy.

⁶⁰ *Musicalische Paradoxal-Discourse*, op. cit., s. 4: „gwiazdy i ich bieg uporządkował według proporcji muzycznych”.

⁶¹ Jeszcze w połowie wieku XVIII o *musica mundana* pisał Johann Mattheson.

⁶² Por. np.: *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*, op. cit., s. 1; *Harmonologia musica*, op. cit. (wstęp).

⁶³ Od czasów starożytnych proporcje muzyczne wiązano z proporcjami w architekturze. Architekci greccy dostrzegali korelacje harmoniczne między architekturą a muzyką i do swych planów wprowadzali analogie z teorii muzycznych, por.: Matila C. Ghyka: op. cit., s. 95–99; Rudolf Wittkower: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1967, zwł. s. 101–154.

Muzyka jako dar Boży

„Non hominibus sed Deo”
 Dietrich Buxtehude: Kanon
 dla Meno Hannekena juniora
 (BuxWV 124), 1670 r.

Werckmeister jako głęboko wierzący luteranin wypowiadał powszechny w Niemczech w wieku XVII pogląd o boskim pochodzeniu muzyki. We wstępie do *Harmonologia musica* przytoczył słowa wypowiedziane przez Pitagorasa i powtórzone przez Plutarcha: „Musica non hominis, sed Dei Optificis, universi inventum”⁶⁴. Idąc za św. Augustynem i Marcinem Lutrem, traktował muzykę jako dar Boży⁶⁵. *Musicalische Paradoxal-Discourse* otwierają słowa:

„Daß die Musica oder Harmonia Ihren Ursprung von Gott habe / und denen Menschen als ein herrliches Geschenke von dem Schöpfer sey gegeben worden / solches wißen und verstehen / nicht allein viel Gottseelige und Gelehrte Theologi [...]”⁶⁶.

Miał niezachwiane przekonanie, że muzykę, czyli dar Boży, należy cenić, ponieważ człowiek, który gardzi muzyką, odrzuca tym samym Boga. Teoretyk z Harzu wielokrotnie przypominał pogląd Lutra, który tuż po teologii najwyżej cenił muzykę⁶⁷. W zakończeniu traktatu *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch* zamieścił fragmenty z pism Lutra, które poświęcone były muzyce i jej związkom z teologią. Miał także silne poczucie tego, że obie dziedziny łączą mocne więzy. Według niego muzyka była „towarzyszką teologii”⁶⁸. W przedmowie do *Musicalische Paradoxal-Discourse* napisał, że czytelnik znajdzie w tym traktacie wykład z dziedziny *musica theologica*⁶⁹. W tytule tego traktatu wyraził żal, że współcześni mu traktowali muzykę z pogardą i źle ją wykorzystywali. W rozdziale VI tejże publikacji, zatytułowanym „Von dem Missbrauch der Music, welchen die Obrigkeit abschaffen könnte” (O nadużyciach wobec muzyki, którym władza zwierzchnia mogłaby położyć kres), oraz w traktacie *Der edlen Music-Kunst Würde* wymienił trzy główne powody takiego stanu rzeczy. Po pierwsze wielu kompozytorów nie miało solidnego wykształcenia muzycznego i nie przestrzegało zasad ładu muzycznego,

⁶⁴ „Muzyka nie jest wynalazkiem człowieka, lecz Boga, Stwórcy Wszechświata”.

⁶⁵ Św. Augustyn jako pierwszy filozof chrześcijański stwierdził, że muzyka jest darem Bożym. Według przekazu biblijnego bowiem wynalazcą muzyki był Jubal, por.: Beat A. Föllmi: op. cit., s. 121.

⁶⁶ *Musicalische Paradoxal-Discourse*, op. cit., s. 11: „Nie tylko pobożni i uczeni teologowie wiedzą, że muzyka lub harmonia swoje źródło ma w Bogu. Muzyka jest wspaniałym darem Stwórcy dla ludzi”.

⁶⁷ Por.: *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch*, op. cit., s. 10 (korzystam z druku, który należy do Bibliothèque nationale de France); *Hypomnemata musica*, op. cit. (wstęp); *Harmonologia musica*, op. cit. (wstęp).

⁶⁸ Por. np. wstęp do *Harmonologia musica* oraz *Musikalische Paradoxal-Discourse* (s. 39, 110). Oprócz Werckmeistera o pokrewieństwie muzyki i teologii pisał m.in. Johannes Lippius w *Disputatio musica prima* (Wittenberga 1609).

⁶⁹ W przekonaniu Werckmeistera muzyka stanowiła odbicie chrześcijaństwa. Zjawiska muzyczne interpretował w sposób teologiczny. Np. pisał, że dysonanse są symbolem grzechu, natomiast prawidłowe ich rozwiązanie symbolizuje odpuszczenie grzechów, por.: *Musicalische Paradoxal-Discourse*, op. cit., s. 29, 117.

m.in. wykazywali się oni nieznaną podstawowych reguł kompozytorskich, także ich wiedza w zakresie modi muzycznych była uboga. Bardzo ubolewał nad tym, że w kościołach usłyszeć można tylko szkaradne i zagmatwane wycie („nur ein schändlich und verwirretes Geheul”)⁷⁰. Muzykę nieuporządkowaną bowiem określał m.in. jako „wycie psa”. Także inni czołowi muzycy niemieccy surowo oceniali umiejętności muzyków rodzimych. Werckmeister, który był w posiadaniu korespondencji Heinricha Schütza, Heinricha Baryphonusa i Samuela Scheidta⁷¹, w *Cribrum musicum* przytoczył fragment listu Scheidta do Baryphonusa (z dnia 26 I 1651 r.), w którym m.in. uskarża się na współczesną mu muzykę:

„Es ist ietzo eine so närrische Music / daß ich mich verwundern muß / da gilt falsch und alles / da wird nichts mehr in acht genommen / wie die lieben Alten von der Composition geschrieben. Es soll eine sonderliche hohe Kunst seyn / wann ein hauffen Consonantien unter einander lauffen. Ich bleibe bey der reinen alten Composition, und reinen Regeln. Ich bin oft aus der Kirchen gangen / daß ich die Bergmanieren nicht mehr anhören wollen”⁷².

Także Heinrich Schütz krytykował współczesnych mu kompozytorów za brak podstawowej wiedzy muzycznej. W liście do Baryphonusa napisał:

„Es thäte wohl von Nöthen / daß umb unserer lieben Deutschen allerhand vielfältigen und selbstwachsenden Componisten willen ein ausführlicher discours ans Tage Licht käme / darinnen die unterschiedliche species der Music vor Augen gestellt würden / auf daß ein jeder von seinen schlechten Thaten besser judiciren lernet”⁷³.

Werckmeister miał świadomość tego, że niewiedza muzyków niemieckich wynikała z braku podręczników do nauki kompozycji w języku niemieckim. Sam wyznał, że w młodości pragnął się uczyć, ale nie dysponował fachową literaturą. Z tego powodu postanowił pisać w języku ojczystym⁷⁴, a zagadnienia nauki kompozycji były dla niego niezwykle ważne. Jak już napisałam, uważał muzykę za naukę matematyczną, a co za tym idzie mocno podkreślał, że jak każda nauka podlegała regułom, których należało przestrzegać.

Inne nadużycie, nad którym Werckmeister ubolewał, dotyczyło wykonawstwa muzycznego. Podobnie jak Printz⁷⁵, do którego prac odsyłał, ganił niemieckich wokalistów i instrumentalistów, zwłaszcza organistów, za nieczyste śpiewanie i granie. Według obu teoretyków taka postawa obrażała Boga i była przejawem

⁷⁰ Por.: *ibid.*, s. 36.

⁷¹ Por.: Rolf Dammann: „Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister”, *op. cit.*, s. 207.

⁷² „Zdziwienie moje budzi komponowana obecnie muzyka iście błazeńska. Nikt nie zważa już na reguły kompozycyjne sformułowane przez dawnych muzyków. Zestawianie bez ładu i składu dużej liczby konsonansów stwarza tylko pozory wysokiej sztuki. Ja przestrzegam dawnych i prawidłowych reguł. Wielokrotnie już wychodziłem z kościoła, aby nie słuchać złej muzyki. Mam nadzieję, że obecna moda minie i nastanie nowa”, zob.: *Cribrum musicum*, *op. cit.*, s. 41.

⁷³ List z 24 I 1642 r., cyt. w: Andreas Werckmeister: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, *op. cit.*, s. 114.: „Byłoby konieczne wyłożenie naszym kochanym samorodnym niemieckim kompozytorom różnych rodzajów muzyki, ażeby każdy z nich mógł zobaczyć swoje błędy”.

⁷⁴ Por. przyp. 9.

⁷⁵ Wolfgang Caspar Printz: *Phrynus Mitilenaenus oder Satyrischer Componist*, *op. cit.*, s. 93–94.

działalności szatana, który czuł głęboką nienawiść do muzyki⁷⁶. Zdaniem Werckmeistra sytuację w tej kwestii uzdrowić mogła władza zwierzchnia, czyli rada miejska, która miała bezpośredni wpływ na obsadę muzycznych posad kościelnych. Apelował, by zatrudniać wyłącznie muzyków posiadających solidne wykształcenie muzyczne. Zwrócił też przy tym uwagę na trudną sytuację finansową kantorów i organistów. Niskie zarobki, jak pisał, nie stanowiły zachęty do podjęcia pracy w kościele dla osób dobrze wykształconych i rzetelnych w wykonywaniu powierzonych im obowiązków.

Ostatnie nadużycie w stosunku do muzyki dotyczyło miejsca i okoliczności, w których była wykonywana. Według Werckmeistra wolą Bożą było to, aby muzyka rozbrzmiewała w miejscach i okolicznościach godnych, natomiast często towarzyszyła ona m.in. pijackim zabawom i rozbrzmiewała w mało wytwornym otoczeniu. W tym kontekście teoretyk nie pisze o muzykach, lecz o „profanatorach”, którzy w różnych haniebnych miejscach śpiewali i grali niecne i rozpustne pieśni („liederliche Lieder singen und spielen”)⁷⁷. Pieśni te niejednokrotnie były przeróbkami utworów religijnych; pod dźwięki melodii religijnych podkładano bowiem teksty o treści frywolnej lub nieprzyzwoitej, co wzbudzało wielki gniew Werckmeistra⁷⁸. W jego opinii to „ogromne nadużycie” wobec muzyki, które za Lutrem także tłumaczył działaniem szatana, powinno podlegać surowej karze. Taka naganna postawa wobec muzyki spowodowała, jak pisał teoretyk z Harzu, to, że zacięci teologowie (Werckmeister nie wymienił ich nazwisk) domagali się całkowitego usunięcia muzyki z nabożeństw. Przypomnieć trzeba, że w okresie renesansu i baroku toczyła się twarda walka ideowa pomiędzy różnymi wyznaniem protestanckimi, m.in. o miejsce muzyki w nabożeństwie⁷⁹. Kalwin i Zwingli byli zdania, że muzyka zagraża pobożności, obawiali się, że człowiek może poddać się czysto zmysłowemu doświadczeniu piękna muzyki. Kalwinizm, który surowo podchodził do wszelkich ozdób, ostro potępiał wykonywanie w kościele muzyki wielogłosowej oraz instrumentalnej, dopuszczając tylko jednogłosowy śpiew *a cappella*⁸⁰. Zwingli zakazał

⁷⁶ Por.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit., s. 70.

⁷⁷ Por.: *Musicalische Paradoxal-Discourse*, op. cit., s. 35.

⁷⁸ Por.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit., s. 140; *Musicalische Paradoxal-Discourse*, op. cit., s. 82.

⁷⁹ Por. np.: Oskar Söhngen: „Theologische Grundlagen der Kirchenmusik”. W: *Leiturgia. Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes*. T IV: *Die Musik des Evangelischen Gottesdienstes*. Kassel 1961 s. 1–267; Helmut Lauterwasser: „Quellen zur lutherischen Musikauffassung im frühen 17. Jahrhundert”. W: *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*. Red. Renate Steiger. Heidelberg 1998 s. 165–171; Magdalena Walter-Mazur: op. cit., s. 56–65.

⁸⁰ Według doktryny kalwińskiej muzyka wielogłosowa oraz instrumentalna mogła rozbrzmiewać poza murami kościoła, przede wszystkim w domu, por.: Walter Blankenburg: „Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten des europäischen Kontinents”. W: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Red. Friedrich Blume. Kassel 1965 s. 343–400; Robert Weda: „Die Rezeption des Genfer Psalters im 16. Jahrhundert”. W: *Der Genfer Psalter. Eine Entdeckungsreise*. Red. Peter Ernst Bernoulli, Frieder Furler. Zürich 2005 s. 49–64. Na przykład Claude Goudimel we wstępie do czterogłosowego opracowania *Psalterza geneńskiego* z roku 1565 napisał: „Nous auons adiousté au cha[n]t les Pseaumes en ce petit volume, trois partis: non pas pour induire à les chanter en l’Eglise, mais pour s’esiouir en Dieu particuliere-ment és maisons” („W tym niewielkim tomie do melodii psalmów dodaliśmy trzy głosy, wszakże nie po to, by śpiewać je w kościele, lecz by na chwałę Bożą cieszyć się nimi, zwłaszcza u siebie w domu”). Ambrosius

wykonywania w nabożeństwach wszelkiej muzyki, także śpiewu monodycznego. W kościele luterańskim natomiast muzyka otrzymała szczególny status, była drugą, po teologii, głosicielką Ewangelii oraz sztuką, która pomagała zbliżyć się do Boga. Luter twierdził, że Bóg podarował człowiekowi muzykę, a zatem każdy powinien chwalić Go nie tylko słowem, ale i dźwiękiem. Według ojca reformacji muzyka stanowiła ważny oręż w walce z szatanem, pobudzała bowiem do pobożności i kierowała człowieka ku modlitwie⁸¹. Luteranie w przeciwieństwie do innych odłamów protestantyzmu nie odrzucali muzyki instrumentalnej. Werckmeister wielokrotnie w swoich pismach przypominał, że Bóg w Starym i Nowym Testamencie – m.in. w Psalmach Dawida, III Księdze Mojżesza, w listach św. Pawła do Koryntian i do Efezjan oraz w Apokalipsie św. Jana – nakazywał, by człowiek chwalił Go za pomocą muzyki, nie tylko wokalne, ale i instrumentalnej. Już w pierwszych słowach traktatu *Der edlen Music-Kunst Würde* czytamy:

„Dass die Musica, so wohl vocalis als instrumentalis bey dem Gottesdienste der Christlichen Kirchen zu gebrauchen vergönnet, und von Gott befohlen, bedarff keines Beweises”⁸².

Także na początku *Orgel-Probe* mocno zaakcentował to, że Bogu podoba się również muzyka instrumentalna. Werckmeister mocno podkreślał:

„[...] was Gott in der Kirche zu seinem Lobe / Dienste und Ehren zugebrauchen verordnet und befohlen hat / das soll man billig hoch und heilig halten”⁸³.

Zauważył, że u niektórych ludzi zgorzenie budzi muzyka radosna rozbrzmiewająca w kościołach. W odpowiedzi na ten zarzut wskazywał na Pismo Święte, w którym jest napisane, że człowiek ma służyć Stwórcy radośnie⁸⁴. Już św. Augustyn, którego pisma teoretyk z Harzu studiował, był pozytywnie nastawiony do śpiewu melizmatycznego, który jego zdaniem wyrażał radość ludzi wierzących⁸⁵. W tym kontekście Werckmeister przypominał kompozytorom, że w utworach powinny przeważać afekty radosne. Afekty smutne natomiast, które, jak pisał, są bardzo ważne i konieczne, należało według niego stosować z umiarem. Bardzo dużą wagę w swoich pismach przykładał do odpowiedniego oddania tekstu w muzyce, m.in. do

Lobwasser, luteranin, który w 1573 r. wydał w Lipsku niemieckie tłumaczenie *Psalterza genewskiego*, pominął tę uwagę, por.: Lars Kessner: „Ambrosius Lobwasser. Humanist, Dichter, Lutheraner”. W: *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden 16.–18. Jahrhundert*. Red. Eckhard Grunewald, Henning P. Jürgens, Jan R. Luth. Tübingen 2004 zvl. s. 221–222.

⁸¹ Por.: Oskar Söhngen: op. cit., s. 78.

⁸² „To, że wykonywanie muzyki – zarówno wokalne, jak i instrumentalnej – w nabożeństwie kościoła chrześcijańskiego jest nie tylko dozwolone, lecz przez Boga nakazane, nie wymaga potwierdzenia”.

⁸³ *Harmonologia musica*, op. cit. (wstęp): „[...] to, co Bóg w kościele praktykować nakazał, aby Go chwalić i służyć Mu, musimy uważać za świętość”. Podobnie wypowiedział się w *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch*, op. cit., s. 2.

⁸⁴ Por. np.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, op. cit., s. 140. Stanowisko takie reprezentowali też protestanci teologowie, m.in. Heinrich Georg Neuss, który napisał wstęp do traktatu *Der edlen Musik-Kunst Würde*.

⁸⁵ Podobny pogląd wyrażał Luter: „Nam canticum et cantus ex abundantia gaudentis cordis oritur”, por.: Beat A. Föllmi: op. cit., s. 130.

właściwego wyboru modus. Według niego rozdźwięk pomiędzy tekstem a muzyką wywołuje odrazę i jest przykładem nieporządku. O tym, że problem muzycznego wyrażania tekstu miał dla niego znaczenie szczególne, świadczy to, że porusza go także w traktatach poświęconych zagadnieniom muzyczno-filozoficznym⁸⁶.

Według Lutra także muzyka świecka pisana w celach szczytnych była darem Bożym. W ogólnej świadomości ludzi wczesnej nowożytności bowiem wszelkie poczynania człowieka, jego życie i praca, powinny być poświęcone Bogu zgodnie z najważniejszym toposem protestanckim, który brzmiał: „ad majorem Dei gloriam”⁸⁷. W teologii luterskiej każda muzyka – religijna i świecka, wokalna i instrumentalna – pisana dla chwały Bożej miała wysoki status. Najniższy status miała muzyka świecka, która, powstawała z inspiracji szatana. Luteranie, także Werckmeister, podkreślali, że muzyk musi być świadomy celu swojej działalności: zarówno muzyka religijna, jak i świecka powinna służyć celom wielkim. Na stronie tytułowej *Musicalische Paradoxal-Discourse* czytamy, że praca ta poświęcona jest tym, którzy zamierzają zajmować się muzyką ku chwale Bożej. W dalszej części traktatu padło nawet stwierdzenie, że utwory muzyczne nie były dziełem kompozytora, lecz Boga (s. 26). W konsekwencji Werckmeister uważał, że pragnienie sławy w przypadku kompozytorów jest nieuzasadnione, ponieważ są oni jedynie narzędziem w rękach Boga i to Stwórca obdarza ich zdolnościami twórczymi. Werckmeister bardzo mocno podkreślał to, że muzyk nie powinien szukać własnej sławy, lecz głosić chwałę Bożą. Jeśli postępuje inaczej, to popełnia grzech ciężki. Grzechu dopuszczali się m.in. instrumentalniści, którzy wykonywali trudne i wirtuozowskie utwory jedynie w tym celu, by wykazać się biegłością techniczną.

W opinii Werckmeistera tylko kompozycja uporządkowana oraz wykonana perfekcyjnie może pozytywnie oddziaływać na człowieka i skłaniać go do żarliwej modlitwy do Boga. Na początku traktatu *Der edlen Musik-Kunst Würde* stwierdził, że muzyka będąca odbiciem boskiego porządku stanowi przedsmak życia wiecznego. Ciągłe żywa w Niemczech była koncepcja *musica coelestis*, według której muzyka będzie cieszyć człowieka po śmierci⁸⁸. Luteranie, m.in. J. Arndt (*Das wahre Christentum*, ks. IV, rozdz. VII) i J. Kuhnau (*Musikalischer Quacksalber*, rozdz. LIII), utożsamiali szczęście wieczne ze wspólnym muzykowaniem na cześć Boga. Organistom przypominał o tym często umieszczany na instrumentach organowych napis: „Musica praeludium vitae aeternae”. Werckmeister przywoływał w swoich pismach fragment z Apokalipsy św. Jana, gdzie czytamy o śpiewie chórów anielskich wielbiących Boga. Gdyby nie słyszał on tego śpiewu,

⁸⁶ Por.: *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch*, op. cit., Vorrede oraz s. 17, 21, 23, 24; *Musicalische Paradoxal-Discourse*, op. cit., s. 82, 86.

⁸⁷ Np. Kepler tak oto pisał w listach: „Toteż staram się usilnie wszystko to ku chwale Boga, który pragnie być poznany z księgi natury, ogłosić jak najszybciej. Im więcej inni zbudują na tym dalej, tym bardziej będę się cieszył, nikomu nie będę zazdrościł. Tak ślubowałem Bogu i tak postanowiłem”. „[...] ponieważ my, astronomowie, jesteśmy kapłanami Boga Najwyższego w tym, co się tyczy księgi natury, powinniśmy myśleć o chwaleniu Boga, a nie o chwale naszych talentów”, cyt. za: Jerzy Kierul: op. cit., s. 84 i 114.

⁸⁸ Por. Joyce L. Irwin: *Neither Voice nor Heart Alone*. New York i in. 1993 s. 43

argumentował teoretyk z Harzu, pominąłby go milczeniem. Ponadto w jego czasach szerzył się pogląd, że muzyka uporządkowana ma działanie uzdrawiające i magiczne⁸⁹. Werckmeister przypominał m.in. najczęściej przytaczaną biblijną opowieść o Saulu, którego Dawid grą na harfie wyleczył z melancholii (Ks. Samuela 6,23) oraz fragment biblijny z Księgi Jozuego (6,20), w którym ryk trąb zburzył mury miasta Jerycha. Nie rozwijał powyższych tematów, ponieważ obszerny opis tych wydarzeń i innych znajduje się w traktacie Agostina Steffaniego, który Werckmeister przetłumaczył i skomentował (komentarzem opatrzył m.in. fragmenty dotyczące cudownego działania muzyki).

Werckmeister wierzył, że w muzyce tkwi wielka siła. Z bólem stwierdził, że w jego czasach nadużycia wobec muzyki są tak poważne, że człowiek zapewne stracił łaskę Bożą i współczesna mu muzyka nie ma tej mocy, jaką miała kiedyś. Gdyby muzyka rozbrzmiewała tylko ku chwale Bożej, jej moc byłaby ogromna⁹⁰. Właśnie to przez całe życie było wielkim pragnieniem Werckmeistera.

* * *

W swoich pismach Werckmeister wyraził poglądy typowe dla niemieckiej teorii muzyki wieku XVII. W tym czasie myśl muzyczna zdominowana była przez kontekst teologiczny. Wojna trzydziestoletnia utrudniła bowiem rozwój nauki⁹¹ i w Niemczech długo utrzymywały się średniowieczne poglądy na muzykę⁹². Światopogląd Werckmeistera był silnie zakorzeniony w pobożności luteranckiej, w której go wychowano. Jego rozważania muzyczne są w dużym stopniu przepojone refleksją religijną. Teoretyk z Harzu miał głębokie przeświadczenie, że świat stworzony przez Boga jest uporządkowany w sposób matematyczny. Harmonię i liczbowy ład świata dostrzegał na wszystkich poziomach rzeczywistości: w kosmosie oraz na ziemi, przede wszystkim w człowieku i we wszystkich przejawach jego działalności twórczej. Werckmeister wpisał się zatem w nurt tradycji pitagorejskiej, którą Boecjusz skodyfikował w trójdzielny system *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*. Matematyczny aspekt muzyki był dla niego bardzo ważny. Wielokrotnie pisał, że muzyka powinna opierać się na liczbowym porządku i odzwierciedlać prawa natury. Jak słusznie zauważył Rolf Dammann, teoria Werckmeistera opiera się na trzech filarach: teologii, matematyce i filozofii przyrody⁹³. Piękno rozumiał Werckmeister matematycznie. Doskonałość utworu wynikała jego zdaniem z liczb, które stanowiły symbol piękna. Jak wszyscy protestanci uważał, że cała działalność ludzka powinna być nastawiona na głoszenie

⁸⁹ O cudownej mocy muzyki w XVII w. pisali m.in. A. Kircher (*Musurgia universalis*) i W.C. Printz (*Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst*. Dresden 1690, wyd. faks. Graz 1964).

⁹⁰ Por.: *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch*, op. cit., s. 31.

⁹¹ Por.: Herbert Langer: *Hortus Bellicus. Der Dreissigjährige Krieg. Eine Kulturgeschichte*. Gütersloh 1982 s. 186–232.

⁹² Por.: Hermann Zenck: „Grundformen deutscher Musikanschauung”. *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen für 1941/42*. Göttingen 1942 s. 25.

⁹³ Por.: Rolf Dammann: „Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister”, op. cit., s. 231.

chwały Bożej. Sam nie zabiegał o osobisty sukces i swoje naukowe powołanie traktował jako rodzaj służby Bogu i bliźnim. Wielokrotnie i szczególnie mocno podkreślał, że muzyka tworzona w innym celu niż chwała Boża oraz muzyka nieuporządkowana stanowią wielkie nadużycie. Głoszenie, że muzyka to dar Boży i odbicie boskiego porządku, jest bowiem podstawą muzycznych poglądów Andreea Werckmeistra.

SUMMARY

The organist, composer and music theorist Andreas Werckmeister (1645–1706) is an important figure in the history of German music of the seventeenth and early eighteenth centuries. His name was well-known throughout Protestant Germany, even though he never travelled far and spent his entire life in the Harz region. Werckmeister was regarded as a great authority in the field of organ building. He wrote eleven treatises, one of which is lost. In his writings, Werckmeister discussed issues related to pipe organ manufacturing and musical temperament, the teaching of composition and *basso continuo*, and also musical-philosophical matters. His works were held in very high regard, including by the composer Dietrich Buxtehude and such theorists as W.C. Printz, J.G. Ahle, J.G. Walther, J. Mattheson and J. Adlung. The views formulated by Werckmeister were characteristic of the German music theory of the seventeenth century. Two of his conclusions are very significant. First, music is a mathematical field of knowledge based on numerical proportions. Throughout the Baroque era, German thinkers perpetuated a worldview derived from Pythagoras and Plato, according to which all reality was governed by mathematical principles. Werckmeister placed particular emphasis on the importance of the harmony of numbers in the structure of the universe, including music. Within this context, he discussed the issues of *musica mundana* and *musica humana*, and set out rules for teaching composition. His other vital conclusion was that music was a gift of God that should be appreciated. Werckmeister was a pious Protestant, and it was Lutheranism that influenced him the most. Like Luther, he believed that music brings us closer to God. In his writings, he often expressed his regret that his contemporaries treated music with contempt and misused it. He wrote at length about the reasons for that state of affairs. Werckmeister emphasised that the only legitimate purpose of all music – sacred and secular, vocal and instrumental – was to glorify God. In his opinion, music that served any other purpose or lacked order was an act of gross abuse.

Translated by Paweł Gruchała

Dr Katarzyna Korpanty ukończyła studia w zakresie germanistyki i muzykologii w Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracuje jako adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na historii i teorii muzyki w wiekach XV–XVIII, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnienia relacji słowo-dźwięk oraz protestanckiej kultury muzycznej (zwłaszcza twórczości Jana Sebastiana Bacha).

katarzyna.korpanty@ispan.pl